


St 6 Annex
No. X062.18
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878



LA PLUS ANCIENNE

GRAVURE CONNUE AVEC UNE DATE.

MÉMOIRE

PAR

Le Baron De Reiffenberg,

DE L'INSTITUT DE FRANCE, CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE, ETC., ETC.

HOMMAGE

Au Congrès archéologique de Lille.

AVEC UN FAC-SIMILE.



BRUXELLES,

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE

ET DE LA COMMISSION ROYALE D'HISTOIRE.

1845.



LA PLUS

ANCIENNE GRAVURE CONNUE AVEC UNE DATE.

La gravure est au dessin ce qu'à l'écriture est l'imprimerie.

De même que la représentation figurée de la pensée est antérieure à l'usage des signes destinés à exprimer les inflexions diverses de la parole, de même la gravure a précédé la typographie.

Cependant, dès son principe, la gravure s'est associée à l'impression des caractères; celle-ci servait à l'expliquer, mais ce n'était que l'imprimerie tabellaire et xylographique.

La gravure a dû nécessairement s'exercer d'abord sur des substances moins dures que le métal; aussi les planches en bois sont d'une époque plus reculée que les planches sur cuivre [1].

Allant du simple au composé, cet art s'est contenté, dans ses débuts, d'un trait, d'un contour; les ombres, les dégradations, les artifices ingénieux qui suppléent à la couleur, qui peignent le relief des corps, leurs distances respectives, le jeu de la lumière et de l'air, ne sont venus qu'après.

En toutes choses il est curieux de fixer le point de départ de l'esprit humain; mais jadis l'intelligence se bornait à inventer, sans prendre date, sans se munir d'un brevet. Presqu'aucune des grandes découvertes n'est fixée chronologiquement d'une manière absolue. La pensée

[1] Nous n'avons pas vu, avant l'année 1503, de livres imprimés en Belgique, ornés de figures sur cuivre. Le premier de cette espèce que nous ayons rencontré contient des méditations sur la passion par le dominicain Wolf : *Impressum Brugis per me Heynricum de Valle, anno Dni MCCCCC tertio, decima die mensis martii.* Voy. nos *Archiv. philol.*, I, 50.

commence par agir spontanément, sans se douter souvent de l'importance de ses premiers pas, et ce n'est que longtemps après, quand leur trace est effacée, qu'avertie par le succès, elle s'interroge elle-même sur ses essais.

Des savants estimables, pour expliquer l'origine de la gravure, sont remontés aux briques égyptiennes, couvertes d'hiéroglyphes, aux briques de Babylone, chargées d'inscriptions cunéiformes; ils n'ont point négligé les sceaux des anciens, ni leurs lames métalliques à lettres découpées; quelques-uns ont allégué les *marques* ou *griffes* dont se servaient des notaires publics d'Italie en 1236, et d'Allemagne de 1345 à 1521 [1].

L'envie de tout dire a fait citer Agésilas, qui, selon Plutarque, ayant écrit à l'envers dans sa main gauche le mot *victoire*, l'imprima sur le foie d'une victime, afin de ranimer le courage de ses troupes. Agésilas serait donc le premier imprimeur et aurait ouvert la voie à l'impression iconographique.

D'autres ont été plus loin, et Papillon n'a pas hésité à prononcer que la gravure sur bois est le premier art qui ait paru dans le monde [2].

Mais il faut s'entendre sur les termes et considérer que des siècles ont séparé des procédés qui, au premier coup d'œil, paraissent identiques. Combien de temps, par exemple, ne s'est-il pas écoulé entre l'invention du verre et celle des vitres?

Oui, deux idées dont l'une semble engendrer l'autre, ne se rejoignent souvent dans l'application qu'après une période infinie, et un abîme s'est creusé mille fois entre les conséquences et les prémisses.

M. le comte Léon de La Borde n'a-t-il pas parfaitement montré comment l'antiquité ignora le secret de l'impression, quoiqu'elle en eût à sa disposition tous les matériaux [3]?

Il ne s'agit pas seulement de linéaments tracés sur une substance

[1] Fischer, *Essai sur les monuments typographiques de J. Gutenberg*. Mayence, an X, in-4°, p. 13. — Lambinet, *Origine de l'imprimerie*. Paris, 1810, t. 1er, chap. 1er. John Jackson, *A treatise on wood engraving historical and practical*. London, 1839, gr. in-8°, pp. 7, 9, 10, 12, 16, 20, 21, etc.

[2] J.-M. Papillon, *Traité histor. et pratique de la gravure en bois*. Paris, 1766, in-8°, 3 vol., I, 1.

[3] *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg*. Paris, 1840, gr. in-8°, pp. 12, 84.

quelconque à l'aide d'un instrument tranchant ou aigu ; il est question de l'art de tirer plusieurs épreuves d'une planche gravée.

Les Chinois, chez qui l'impression tabellaire était, dit-on, en usage 300 ans avant l'ère chrétienne, sont hors de cause [1]. Nous parlons de notre occident, à une époque où il ne pouvait rien emprunter à la Chine.

Dans des questions telles que celle-ci il ne faut pas accepter des conjectures comme des preuves; on doit marcher avec précaution et s'appuyer uniquement sur des faits bien constatés. Ce précepte de prudence vulgaire ne saurait être trop répété, principalement aujourd'hui que la critique circonspecte et solide semble avoir cédé la place à une critique aventureuse, qui se plaît à créer les faits au lieu de les discuter patiemment, et qui préfère de brillants paradoxes à des vérités modestes.

Je n'ignore pas que l'on est redevable à la méthode hypothétique de quelques découvertes éclatantes: celle de l'anneau de Saturne par Huyghens, en est un bel exemple; celle de l'Amérique est plus imposante encore; mais l'hypothèse n'est légitimée que par une réussite positive. Tant qu'elle n'existe qu'à *priori*, gardons-nous de la confondre avec la réalité.

Ainsi nous laisserons de côté les gravures qui servaient d'ornement à une histoire d'Alexandre-le-Grand, et qu'on a attribuées aux Cunio, frère et sœur jumeaux vivant en 1284 [2].

En toutes choses de nombreuses tentatives tombent dans l'oubli avant qu'on aboutisse à une date déterminée. Mais c'est cette date que nous cherchons.

La plupart des artistes du moyen âge qui ont produit tant d'œuvres ou sublimes ou charmantes, ne se croyaient pas si habiles qu'ils étaient; ils ne ressentaient pas cette vanité dévorante et séditieuse qui possède aujourd'hui le moindre manœuvre; ils ambitionnaient

[1] Ange Roccha, *Bibl. vaticana illustrata.* Romae, 1591, in-4°, p. 419. — Lambinet, *Origine de l'imprimerie*, 1810, I, 41. — Lambinet dit que l'encre des Chinois est faite avec de la suie, de l'eau-de-vie, de l'eau et de la colle de bœuf.

[2] Papillon, I, 84. Le long passage de Papillon sur les Cunio a été traduit en italien par Pietro Zani, pp. 222-233 de ses *Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno.* Parma, 1802, in-8°.

plutôt la gloire pour leur travail que pour leur personne, et se résignaient sans dépit à l'anonyme.

Que d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de graveurs qui n'ont pas songé à nous transmettre leurs noms, et qui n'échapperont jamais à la nuit du passé !

Nous n'avons pas, en nous occupant des commencements de la gravure, à enregistrer des productions éminentes, où brille le génie; mais il y a dans les premières ébauches de cet art naissant un mérite relatif dont il serait peu équitable de ne pas tenir compte, un talent véritable enchaîné par l'imperfection des moyens, ravalé par la petitesse du but, et qui, néanmoins nous fait regretter que l'artiste ne se soit pas cru digne de sortir de l'obscurité.

La gravure avec la date la plus ancienne que l'on connût jusqu'ici, représente saint Christophe portant l'enfant Jésus sur ses épaules [1]. Elle est marquée du millésime de 1423. « C'est, dit M. Duchesne aîné, une de ces curiosités qu'on ne peut voir sans une espèce d'étonnement. Elle n'intéresse, ajoute-t-il, ni par la composition, ni par le dessin, ni par le travail, car rien n'est plus grossier, plus incorrect et moins agréable à l'œil. Mais quand on pense qu'üne image destinée à satisfaire la dévotion du peuple, une simple feuille de papier, a pu traverser un espace de quatre siècles, et arriver presque sans accident jusqu'à nous, on ne peut plus être étonné du prix qu'on attache à une semblable gravure [2]. »

Cette réflexion est très-juste, seulement nous trouvons M. Duchesne

[1] Sur saint Christophe voir Molanus, *De historia SS. imaginum*, lib. III, chap. 27; l'*Encyclopédie catholique*, VII, 655; la *Revue anglo-française*, I, 356; *Iconographie des saints*. Paris, 1844, in-8°. — Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*. Paris, 1843, pp. 53, 55, 57, 58, 67, 75. — L.-J. Guenebaut, *Dictionnaire iconographique des monuments*, pp. 276-77. — *Die Attributen des Heiligen*. Hanov., 1843; ouvrage dont MM. Morellet et Thomas, professeurs au collége de Colmar, nous promettent une traduction corrigée et complétée. — M. Ch. Heideloff de Nuremberg, dans son recueil intitulé : *Les ornements du moyen âge*, 9e partie, 1844, p. 51, pl. IV, fig. *d*, décrit le collier de la confrérie de saint Christophe, fondée en 1480, par le comte Guillaume de Henneberg, et à laquelle M. Bechstein se propose de consacrer quelques pages de son grand ouvrage sur les monuments de la Franconie et de la Thuringe.

[2] *Notice des estampes exposées à la bibliothèque royale*. 3e édition, Paris 1827, in-8°, p. 1.

bien sévère à l'égard de l'exécution du saint Christophe, dans la physionomie duquel on remarque déjà de l'expression.

Cet habile iconographe pense que le graveur était de l'Allemagne centrale.

Ainsi que dans ses deux éditions précédentes, M. Duchesne compte trois épreuves de cette planche, celle du cabinet des estampes de la bibliothèque royale à Paris, laquelle a été acquise en 1806, au prix de 620 francs; l'épreuve coloriée de lord Spencer; une troisième restée on ne sait où, en Allemagne.

Cela n'est pas tout à fait exact : l'épreuve de lord Spencer est, en effet, la même que celle d'Allemagne, l'épreuve prétendue de M. de Birkenstock, à Vienne, pouvant passer pour une méprise savante [1] et celle du peintre Hoch de Mayence, pour un mensonge [2]; de sorte que si, comme quelques connaisseurs en demeurent convaincus, l'exemplaire de la bibliothèque royale de Paris est une pièce fausse, le nombre trois se réduit à l'unité.

On sait que le baron C.-H. de Heinecken, auteur classique en fait d'arts du dessin, découvrit le saint Christophe, en 1769, dans la chartreuse de Buxheim, près de Memmingen en Souabe, et c'est le premier *esthétiste* qui en ait parlé [3].

Cette gravure était collée avec une autre représentant l'Annonciation, sans date, à l'intérieur de la couverture d'un manuscrit intitulé : *Laus Virginis*, et légué au monastère de Buxheim, par Anne, fille d'Étienne, baron de Gundelfingen, chanoinesse de Buchow, laquelle vivait en 1435 [4].

Or le manuscrit avec le saint Christophe et l'Annonciation devint la possession de lord Spencer, un des plus riches et des plus heureux

[1] Christ. Gottlieb von Mürr, *Memorabilia von den Stadt Nurnberg.*

[2] Heller, *Gesch. der Holzsch.*, p. 35, Kindlinger, *Nachricht*, 29.

[3] *Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images.* Leipsic et Vienne, 1771, in-8°, p. 250.

[4] Elle fut détachée de la couverture d'un manuscrit de l'an 1417, et intitulé : *Liber iste Laus Virginis intitulatus continet lectiones matutinales accommodatas officio beat. V. Mariae per singulos anni dies, quos quidam cartusianus anony. ad voluntatem et petitionem D. Meinhardi de Nova Domo, electi Tridentini, ex SS. PP. Homil. compilavit.*

bibliomanes qui aient jamais existé. M. R. Weigel, de Leipzig, se souvient encore avec chagrin, à ce qu'il m'écrivait, d'avoir vu emporter ce trophée en Angleterre.

Après la restauration, le bibliothécaire de lord Spencer, M. T.-F. Dibdin, étant venu à Paris, où son étourderie scandalisa, par parenthèse, la prud'hommie de M. Crapelet, il remarqua de mémoire certaines différences entre l'épreuve de la bibliothèque du roi et celle de son patron, et déclara qu'elles ne pouvaient provenir de la même planche : toutefois, sans admettre la conjecture de M. Pinkerton [1], il jugeait la première ancienne, ainsi que Waagen le crut plus tard; et il inclinait à la classer sous l'année 1460 ou environ, ce qui affligeait profondément le bon et modeste M. Duchesne, et irritait la susceptibilité de M. Crapelet. Mais depuis les deux saints Christophes rivaux furent mis en présence. Lord Spencer, pendant son séjour à Paris, en 1817, à son retour d'Italie, écrivit à M. Dibdin de le venir rejoindre, et de lui apporter le saint Christophe de Buxheim; le résultat de cette confrontation fut pour M. Dibdin la persuasion que l'épreuve de Paris et le fac-simile donné par De Mürr sont exactement la même chose, et le soupçon que l'une n'est que l'autre retouchée et *vieillie* frauduleusement.

Cette opinion, à laquelle n'a pas voulu se rendre M. Duchesne, a été reprise récemment par M. le comte Léon de La Borde, qui s'est livré à des études si profondes sur les procédés graphiques en général. Il a fait prendre un fac-simile fidèle de l'épreuve de Paris, ainsi que de la copie de De Mürr, et a établi que l'épreuve royale est un exemplaire de cette copie, passé tout simplement au café [2].

Voilà où en est parvenue cette intéressante contestation.

Indépendamment du fac-simile gravé par S. Roland et publié par De Mürr en 1776 [3], nonobstant ceux de M. de La Borde, il y en a d'autres

[1] Il lisait, dans la date, *vigesimo terno* (1460) au lieu de *tertio*.

[2] Mémoire sur cette question : *La plus ancienne gravure du cabinet des estampes de la bibliothèque royale est-elle ancienne* (extrait du journal l'*Artiste*. Paris, 1840)?

[3] Christ. Gottlieb von Mürr, *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*. Nurn-

dans Jansen : *Essai sur l'origine de la gravure*, tom. I, pl. IV, pag. 106; c'est un calque de la copie de Roland; dans l'*Inquiry into the history of engraving*, par W. Y. Ottley, London, 1816, in-4°, 2 vol., tom. I, pp. 150-155, et dans Joseph Heller, *Geschichte der Holzschneidekunst*, Bamberg, 1823, p. 40. Le docteur T.-F. Dibdin, dans la magnifique *Bibliotheca Spenceriana*, London, 1814, 3 vol. in-4°, I, III, a donné la figure entière du saint portant l'enfant Jésus, avec la date; dans son livre intitulé : *A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany*, London, 1821, 2 vol. in-8°, tom. II, p. 143 (traduction par M. Théodore Licquet, Paris, 1825, tom. III, p. 103), il n'a reproduit que la tête d'après un dessin de M. Cœuré. Un fac-simile en petit, parfaitement exécuté, orne l'ouvrage cité de Jackson, p. 60; une copie réduite et en contre-partie a été insérée dans le *Magasin pittoresque*, 2e année, 1834, p. 404; on voit encore une copie incomplète, mais de la grandeur de l'original, dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, in-fol., 1823, tom. VI, pl. CLXIX, n° 8, section *peinture*. Enfin, M. K. Falkenstein, premier bibliothécaire du roi de Saxe, a enrichi d'un fac-simile de ce même saint Christophe son histoire de l'origine de l'imprimerie : *Geschichte der Buchdrukkerkunst*, Leipzig, 1840, in-4°, p. 15 et suiv. M. J. Wetter s'était borné à imiter l'inscription dans l'atlas de sa *Kritische Gesch. der Erfindung der Buchdruckerkunst*, Mainz, 1836 [1].

M. J.-D.-F. Sotzmann voulant, au mépris des règles de toute critique solide, détruire les preuves matérielles sur lesquelles la science s'est appuyée jusqu'ici, pour se livrer à des hypothèses qui se soutiennent dans le vide, décide que la date du saint Christophe

berg, IIter Theil, 1776, pp. 75-179 et surtout p. 103. Le fac-simile est signé : *Sculps. sec. orig. Sebast. Roland. Norib.* 1775.

[1] Le saint Christophe est aussi mentionné p. 545 du t. 1er du *Nouveau dictionnaire des origines*, par Noël et Carpentier. Paris, 1827, 2 vol. in-8°. M. J.-G.-A. Frenzel ne pouvait omettre le saint Christophe qui est en la possession de lord Spencer depuis 1823, dit-il, ce qui est une erreur, puisque Dibdin en parle déjà en 1817; voyez au mot *Holzschneidekunst* de l'*Allgemeine Encyklopaedie* de J.-G. Ersch et J.-G. Gruber, 2te Section, 10ter Theil, p. 182.

est fautive, et qu'il y manque un L, de sorte qu'au lieu de MCCCCXXIII (1423), il faudrait lire, selon lui, MCCCCLXXIII (1473). Mais où mènerait une pareille manière d'argumenter, quand d'autres preuves sans réplique ne lui viennent pas en aide [1]? Les conjectures les plus ingénieuses n'équivaudront jamais à la démonstration la plus vulgaire.

C'était donc à l'année 1423 que s'étaient arrêtées les investigations les plus favorisées, et que les annales de la gravure avaient fixé leur premier jalon.

Les *Bibles des pauvres*, d'autres livres d'images passés en revue par Heinecken, offrent peut-être des essais de gravure antérieurs; mais, je le répète, nous ne nous attachons qu'à une date certaine, incontestable.

M. F. Goethals a accordé quelques lignes à Guillaume Van Apsel, de Bréda, chartreux de la Chapelle N.-D., près d'Enghien, où il mourut le 4 août 1471. Il dit que, d'après les mémoires de son ordre, ce religieux gravait non-seulement sur bois, mais encore sur cuivre. En conséquence, il l'appelle le plus ancien graveur (connu) de l'école flamande.

Il est à regretter que ce biographe juge rarement à propos de citer les sources où il puise, et mette ainsi son lecteur hors d'état d'apprécier plusieurs de ses affirmations [2]. Quoi qu'il en soit, il ne signale aucune des gravures de Guillaume Van Apsel, et dans tous les cas, il est probable que ces gravures étaient postérieures à l'année 1423.

Le même écrivain nous entretient de Henri Vanden Bogaerde ou *de Pomerio*, en français *du Verger*, né à Louvain vers 1382, mort au monastère de Sept-Fontaines, le 10 juin 1469. « Nous devons, » dit-il, à ce chanoine, quelques petits traités ascétiques très-pré- » cieux, parce qu'ils tiennent à l'histoire de l'imprimerie et de la

[1] *Aelteste Geschichte der Xylographie und der Druckkunst überhaupt, besonders in der Anwendung auf den Bilddruck. Ein Beitrag zur Erfindungs-und Kunstgeschichte*, dans Friedrich's von Raumer, *Historisches Taschenbuch*, VIII (1837), p. 505. — Le même, *Jahrbücher fur wissenschaftlicher Kritik*, n° 116, dec. 1836.

[2] *Lectures relatives à l'histoire des sciences, des arts, des lettres, des mœurs et de la politique en Belgique, et dans les pays limithrophes*. Brux., 1837, I, 23.

» gravure. Ce sont de courtes observations au pied de gravures en » bois; les exemplaires en sont de la plus grande rareté [1]. »

Il n'est pas hors de propos de dire que Maittaire, Panzer, Denis, Heinecken, Hayn, La Serna Santander, Jansen, Dupuy de Montbrun [2], tous les bibliographes, tous les iconographes en un mot, qui se sont occupés des incunables, se taisent sur Vanden Bogaerde de même que sur Van Apsel.

M. Goethals nomme entre autres, parmi les ouvrages du dernier, une exposition de l'oraison dominicale et de l'*Ave Maria*, dont on fit, suivant lui, trois éditions, et dont les figures devaient avoir été exécutées au pays. Du reste il n'indique malheureusement ni le lieu d'impression, ni le format, ni les autres caractères qui servent à individualiser un livre, et qui établissent qu'on l'a eu sous les yeux.

M. Goethals n'attribue pas à Vanden Bogaerde le talent de graver; mais M. Du Mortier, dont l'esprit vif et prompt embrasse toutes les parties, le lui décerne sans balancer [3]. Il se fonde, pour cela, sur un manuscrit de la bibliothèque royale, coté n° 12070.

Ce manuscrit est un mince volume petit in-folio, composé de 23 feuillets à longues lignes, écriture du XVe siècle. Sur ces feuillets sont collées douze gravures sur bois, numérotées en chiffres romains, avec des légendes gravées sur la même planche que les figures. Le manuscrit n'est que la glose ou le commentaire de ces représentations, dans chacune desquelles M. Du Mortier a aperçu un pomier, ce qu'il regarde comme le *monogramme* (?) du frère *de Pomerio*, et l'indice qu'il a gravé lui-même les planches. Mais la présence d'un arbre dans ces vignettes n'est qu'une allusion au titre de l'ouvrage, *Pomerium spirituale* (verger spirituel). Il est possible que Vanden Bogaerde, en choisissant ce titre, ait joué sur son propre nom, sans

[1] *Lectures*, etc., II, 62.

[2] Jansen, *De l'invention de l'imprimerie*. Paris, 1809, in-8°, pp. 237 et suiv. — E.-H.-J. Dupuy de Montbrun, *Recherches bibliographiques sur quelques impressions néerlandaises du XVe et du XVIe siècle*. Leide, 1836, in-8°.

[3] *Bulletins de l'acad. roy. de Bruxelles*, VIII, n° 11.

que rien autorise à prétendre que les planches de son *Pomerium* aient été gravées par lui-même.

Ces planches n'en sont pas moins très-curieuses et doivent avoir été faites vers l'année 1440. En effet, le manuscrit offre cette souscription : *Explicit ut supra spirituale Pomerium editum et completum anno Dni M°CCCC°XL°. Deo gratias.* Un peu plus haut on lit : *Explicit spirituale Pomerium editum anno Dni M°CCCC°XL°,* et à la fin du prologue [1], en lettres rouges : *Editum hoc spirituale Pomerium per fratrem Henricum ex Pomerio canonicum regularem professum in monasterio Beatae Mariae Viridis Vallis* (Groenendael, près de Bruxelles).

Le mot *editum* s'applique-t-il ici à la publication par la voie de la presse ou simplement à celle qui avait lieu avec le secours de la calligraphie [2]; la première publication s'est-elle bornée aux douze xylotypes ornés de légendes, et la seconde, désignée par le mot *completum*, serait-elle restée manuscrite, ou ce manuscrit n'est-il qu'une copie de l'imprimé (supposition peu admissible, le texte étant trop long pour une impression tabellaire)? je ne le déciderai pas.

Toujours est-il que les gravures du *Pomerium spirituale*, tirées

[1] Nous transcrirons ici ce prologue :

Prefatio in spirituale Pomerium sequens.

In hoc spirituali Pomerio anima devota instruitur per quem modum singulis horis se possit devotis meditationibus exercere ad recolligendum quolibet die singula Dei beneficia, ab initio usque ad finem mundi. Cum enim dicat Dominus in Evangelio : *XII sunt horae diei,* si anima devota hec verba Domini velit frugaliter intelligere, recolat Christum quasi sponsum suum in canticis taliter se invitantem : « Veni in hortum meum, soror mea, sponsa. « Ingrediatur itaque sic invitata sponsi sui pomerium, ut ibi colligens singulos fructus singulis horis XII arborum quas ibi inveniet ordinate positas, gratias agendo dilecto suo, gaudenter valeat respondere : « Omnia poma nova et vetera servavi tibi, dilecte mi. » Quod si anima minus experta in hujus pomerii cotidiano exercitio modum fortassis non cognoverit, consideret singillatim sub qualibet arbore unam virginem ad colligendum tria poma ejusdem arboris residere, ut contemplatione dictorum possit in hora sibi debita Deo gratias agere pro eisdem. Sunt autem he XII virgines XII distincte virtutes, sub singulis horis singula poma in suis arboribus, per modum qui sequitur, colligentes.

[2] Qu'on ne perde pas de vue que le verbe latin *edere*, dont on a fait de nos jours le barbarisme *éditer*, était employé aussi par les anciens pour exprimer la *publication* d'un écrit; je n'en veux pour autorité que Cicéron. BRUT. 5 : *Ut illos de republica libros* EDIDISTI. *Ad Famil.* I, 9 : *Quos libros jampridem ad te misissem si esse* EDENDOS *putassem*, etc.

avec de l'encre grasse, et, selon toute apparence, à l'aide d'une presse, paraissent plus récentes que le saint Christophe, et par l'exécution et en vertu des renseignements matériels que nous avons entre les mains, quoiqu'on ne puisse affirmer qu'elles n'ont pas précédé quelque peu l'année 1440.

Il est certain qu'il existait dans les Pays-Bas avant le milieu du XVe siècle, quantité de xylographes ou d'imagers dont les gravures étaient souvent accompagnées de légendes en caractères immobiles. Mais ces produits destinés uniquement au peuple n'ôtaient rien encore à la vogue des miniaturistes et des calligraphes.

Même au commencement du XVIe siècle aucun *typotype* n'avait encore été admis dans la bibliothèque de Bourgogne.

Nos premiers *printers*, quoi qu'on ait soupçonné [1], étaient des dominotiers qui procédaient des cartiers, comme les graveurs sur cuivre procédèrent plus tard des orfévres. Ces dominotiers s'appliquaient, en italien, à une époque où l'imprimerie était encore ignorée, le terme qui a servi depuis à exprimer les opérations typographiques. Une requête des cartiers de Venise, présentée au sénat de la république, le 11 octobre 1441, contient ces mots : *Carte e figure* STAMPIDE *che si fanno in Venezia.* Cette confusion de termes eut lieu aussi aux Pays-Bas, et ôte beaucoup de force aux arguments de Des Roches et de son auxiliaire F.-J.-J. Mols. Insensiblement on distingua les différentes espèces de *printers*, et le *boekprinter* fut séparé du *figuer* ou *heylige printer*.

Une anecdote rapportée par Descamps, dans l'*Histoire des peintres flamands* et répétée par Papillon [2], constate, si elle est vraie, l'usage

[1] Des Roches, *Nouvelles recherches sur l'origine de l'imprimerie,* dans le 1er vol. des anciens *Mém. de l'académie*, pp. 523-549. — F.-J.-J. Mols, *Essai sur l'imprimerie d'Anvers*, dans le *Bibliophile belge*, I, 72-88. Cf. pp. 290-299. — J.-F. Willems, *Bericht wegens de antwerpsche boek-printers der vyftiende eeuw en den drukker van het* BREVIARIUM TORNACENSE, pp. 69-86 du *Mengelingen van vaderlandschen inhoud,* et pp. 17-33 du *Belgisch Museum*, 1844, 1ste aflev. Cf. pp. 49-62 du même recueil; *Over de printers der XVe eeuw, te Antwerpen.* Briefwisseling tusschen J. *Koning en J.-F. Willems, in het tydschrift* DE VRIEND DES VADERLANDS, 1828, in-8° (pp. 423-439, 689-702), et le *Bibl. belge*, I, 188.

[2] I, 81.

vulgaire des images en bois dans notre pays. Une de ces images distribuées par la confrérie de Saint-Ladre, à Anvers, détermina peut-être la vocation de Quentin Metseys, et fut copiée par lui vers l'an 1470 [1]. Il est hors de doute que cette confrérie n'employa pas ce moyen pour entretenir ou exciter la dévotion, du jour même où il exerça sur l'esprit de Metseys une si prompte influence, et que les imagers d'Anvers n'avaient pas attendu l'année 1470 pour montrer de quoi ils étaient capables. D'ailleurs l'acte de 1442 invoqué par M. Mols est un document hors de contestation.

Ce n'est pas néanmoins un motif péremptoire pour remonter à la fin du XIV[e] siècle avec un iconophile parisien, qui s'est caché sous les initiales A-L., en écrivant à l'*Émancipation*, une lettre accueillie par le feuilleton de ce journal du 31 décembre 1844.

L'iconophile assure que la collection de feu M. Delbecq, de Gand, renferme seule une trentaine de gravures antérieures au saint Christophe. « Elles ont été trouvées, dit-il, dans des manuscrits flamands » d'une écriture qui accuse la fin du XIV[e] siècle; elles y remplaçaient » des miniatures, et elles étaient collées chacune séparément, dans » un entourage colorié fait avec une empreinte. S'il n'y a pas de date » écrite, le dessin et la manière du graveur équivalent assurément à » une date précise. » Nous nous sommes permis de répondre à l'iconophile de Paris que nous n'avions jamais songé à nier l'existence de gravures flamandes antérieures au saint Christophe; que M. Delbecq pouvait en avoir possédé, mais que toutefois pour admettre ce fait, nous ne saurions nous contenter des preuves administrées par M. A.-L. D'abord a-t-il vu lui-même les manuscrits dont il parle? ces manuscrits étaient du XIV[e] siècle, à la bonne heure; cependant pour que cette circonstance fût décisive, il faudrait prouver que les estampes y avaient été collées au moment où ces manuscrits ont été copiés, et certainement rien ne l'atteste. On peut exhiber, en effet, beaucoup de manuscrits où l'on a laissé en blanc la place des miniatures et des

[1] M. Periés, rédacteur de l'article *Messis* (*Quintin*), dans la *Biogr. univ.*, XXVIII, 440, dit que ces images étaient *dessinées*.

lettres historiées : qui empêche que longtemps après on ait rempli ces lacunes en y appliquant des gravures beaucoup plus récentes que les volumes mêmes? En second lieu, est-il vrai que le style et la manière équivalent à une date précise? Le style et la manière peuvent indiquer une *époque*, une *période*, mais non pas une *année*, un moment donné, d'une manière absolue; personne, j'imagine, ne soutiendra le contraire [1].

Nous l'avouons, nous préférons la critique timide qui s'avance lentement et avec précaution, à la critique hasardée qui court en aveugle à travers champs. Mieux vaut paraître commun et trivial en restant dans le vrai, que neuf et original aux dépens de la vérité.

En fait de date positive nous sommes donc encore devant l'année 1423, comme devant une barrière infranchissable.

Un hasard inespéré va nous permettre de la dépasser.

Il y a environ huit mois, on allait briser à Malines un vieux coffre de rebut sorti des archives de Malines, et dont on avait extrait des papiers moisis. Ce coffre était devenu la propriété d'un ignorant cabaretier [2]. Dans l'intérieur du couvercle était collée une image à peine visible. Par bonheur il se trouvait là un curieux [3], qui en détacha les fragments, les réunit ensuite avec adresse, et comprit, à l'inspection de la date de 1418 qui y est clairement exprimée, que cette feuille pouvait intéresser l'histoire de l'art.

On détacha à peu près ainsi, à Bruges, au mois d'août 1841, quelques autres gravures sur bois collées dans des sépultures en maçonnerie de l'église cathédrale de Saint-Sauveur [4], mais elles étaient beaucoup plus modernes.

Attentif à ne pas laisser échapper du pays des choses précieuses que Paris ou Londres n'hésiterait pas à nous enlever, nous sommes par-

[1] Le *Bibliophile belge*, II, 66-67.

[2] Il se nomme *Ryckbos*.

[3] M. J.-B. De Noter, peintre et architecte.

[4] M. O. Delepierre, *Notice sur les tombes découvertes en août* 1841, etc., in-8° de 8 pages, avec un fac-simile in-plano (insérée d'abord dans les *Annales de la sociétés d'émulation de la Flandre occidentale*).

venu à acquérir ce trésor au prix de 500 francs, véritable bagatelle pour un morceau de cette importance, unique et inédit.

Comme il arrive presque toujours, il y eut des personnes qui firent semblant de croire que ces 500 francs si audacieusement dépensés allaient causer la ruine infaillible de l'État. D'autres, se réservant le rôle de la sagacité, crièrent à la mystification ; on peut même nommer des hommes instruits qui se perdirent en beaux raisonnements pour démontrer l'impossibilité de la trouvaille de Malines [1]. Malheureusement ces messieurs n'avaient oublié qu'une bagatelle.... c'était de *voir* l'objet de la discussion.

L'histoire de la *dent d'or* venait de se renouveler. On ne se compromettrait pas prodigieusement si l'on avançait qu'elle ne cessera de se répéter jusqu'à la fin des siècles.

Cependant tous les esprits n'étaient pas également prévenus. On aurait dit que les préventions s'affaiblissaient en raison du carré des distances, et qu'en franchissant nos frontières, elles allaient expirer chez l'étranger. La plupart des journaux, surtout ceux qui se consacrent aux arts, accueillirent avec empressement la nouvelle de la découverte de l'estampe de 1418 [2]; à Paris, à Vienne, à Leipzig, à Munich, à Londres, on s'empressa d'y applaudir. Les iconophiles les plus connus, avec la plupart desquels nous avons l'honneur d'être en relation, avertis dès le premier instant, nous donnèrent des marques de sympathie. Ils désiraient un fac-simile de notre estampe ; ce fac-simile a été excuté avec un scrupule extrême par M. Severyns de Bruxelles, qui a reproduit la teinte et jusqu'aux moindres taches de l'original. Nous devions cette satisfaction à MM. Ernest Forster, F. de Bartsch, A. Weigel, Dudley-Costello, le comte Léon de La Borde et Duchesne aîné. Celui-ci a eu l'attention de nous adresser plusieurs remarques intéressantes.

[1] Lettre de M. le major Geoffroy, datée de St-Hubert, le 5 novembre 1844, dans le feuilleton de l'*Indépendance* du 8 décembre 1844. — *Le Bibliophile belge*, I, 435-438, 479; II, 65. — *Annuaire de la blibliothèque royale de la Belgique*, 6e année, 1845, pages 255 et suivants.

[2] *L'artiste* de Paris, du 24 novembre 1844. *L'Athenæum* de Londres, n° 891, 25 novembre 1844 et suivant. *L'écho du monde savant*, 1er décembre 1844. *L'investigateur*, 126e liv., février 1845, p. 76. Les *Kunstblätter* de Munich, *la Gazette* de Cologne, etc., etc.

Voici la description de cette feuille, qui a détrôné le saint Christophe, en s'élevant au-dessus de lui de tout l'espace de cinq années.

L'estampe, qui a juste quarante centimètres de hauteur sur vingt-six centimètres et demi de largeur, et qui a contracté par le temps une teinte bistrée, a été déchirée en plusieurs endroits; elle offre des piqûres de vers, et le bas a été enlevé, mais avec du papier de l'époque et pris dans le même bahut, on l'a dextrement raccommodée, en laissant cependant aux amateurs la faculté de la bien examiner des deux côtés et de l'interroger au grand jour, parce qu'on a conservé au papier sa transparence.

La marque de ce papier, fortement vergé et dont les pontuseaux suivent la direction horizontale, est une ancre posée en fasce vers la partie supérieure. Or, cette marque ne se voit point parmi celles que Jansen et M. Koning ont rassemblées [1]; mais elle se retrouve assez souvent, suivant l'observation de M. Duchesne, dans des estampes du dernier tiers du XVe siècle; ce qui n'indique pas formellement une époque précise, car alors, pas plus que maintenant, ces marques n'étaient fréquemment changées, et il n'est pas rare de voir des papiers offrir une marque pareille, quoique fabriqués à un demi-siècle de distance.

L'image a été grossièrement coloriée, d'après l'usage du temps, qui s'est perpétué jusqu'à nous. Toutefois il n'y a guère que le rouge ou *minium* et un peu de vert et de brun qui aient résisté à l'humidité et à la décomposition naturelle.

L'encadrement est formé d'une double ligne.

La gravure est un simple trait sans aucune hachure pour accuser les ombres, mais dont la profondeur est remarquable et se fait sentir en repoussoir par derrière. L'impression a été exécutée avec une espèce de détrempe pâle ou plutôt jaunâtre, témoignage irrécusable d'ancienneté, telle que celle qui a servi pour la ***Bible***

[1] J. Koning, *Verhandeling over den oorsprong der uitvinding, verbetering en volmaking des Boekdrukkunst.* Haarlem, 1816, in-8°. — Le même, *Bydragen tot de geschiedenis der Boekdrukkunst.* Haarlem, 1818, in-8°. — Le même, *Dissertation sur l'origine, l'invention et le perfectionnement de l'imprimerie, traduite du hollandais.* Amsterdam, 1819, in-8°.

des pauvres de notre bibliothèque royale (nº 190 du fonds Van Hulthem), et qui dessine les figures de l'*Apocalypse.* On revoit cette détrempe dans beaucoup de gravures sans date, qui appartiennent au XVe siècle, notamment dans celles de l'*Art de bien morier*, exemplaire unique de l'*Ars moriendi* en français, conservé dans le riche cabinet de M. Vander Cruyce de Lille, mais dont les planches sont celles de l'édition latine primitive. Notre gravure a-t-elle été tirée avec une presse analogue à celles dont on se sert aujourd'hui ? Nous osons en douter. Le papier nous paraît avoir été appliqué sur la planche et frotté fortement au revers ; ce procédé et la profondeur des tailles, indice d'une main novice et qui n'a pas encore toute la légèreté désirable, expliquent, si nous ne nous abusons, la vivacité de l'empreinte. Au reste, nous nous rendrons volontiers à l'opinion quelle qu'elle soit des hommes pratiques, sachant combien la spéculation est impuissante sans la parfaite connaissance de la technique.

Le sujet est la Vierge avec l'enfant Jésus, entourée de sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Dorothée et sainte Marguerite.

Dans le haut, trois anges vêtus de tuniques et dont on n'aperçoit que le bas, le reste du corps étant censé caché dans le ciel, tendent des deux mains des couronnes de fleurs. Deux colombes, symboles de l'esprit saint, emblèmes de la douceur et de l'amour, voltigent au-dessous d'eux. Au centre d'un cercle gazonné et palissadé, semblable à celui du *jardin de la Pucelle de Hollande*, figure sensible peut-être de ces mots du Cantique des cantiques : *Hortus conclusus soror meo sponsa* [1], est assise entre deux palmiers la Vierge avec l'enfant Jésus. Celui-ci se tourne à droite [2] vers sainte Catherine, assise sur

[1] Cap. IV, v. 12.

[2] La gauche du spectateur :

Un autel est en l'abéie
De Ma Dame sainte Marie :
Seur l'autel une ymage est painte
De la Dame piteuse est sainte
Qui son fuiz tint en son devant.

Du Clerc Golias, dans le *Nouveau recueil de fabliaux* de Méon. 1823, in-8°, II, 455.

la même ligne que la Vierge, et qu'on reconnaît au glaive et à la roue dentelée, instruments de supplice auquel le cruel empereur Maxence condamna la fille du roi Costis [1].

Sur l'extrémité de la palissade voisine de l'épaule droite de la sainte, est perché un oiseau, une colombe encore, peut-être.

L'enfant de la Vierge, d'Albert Durer, décrit par Bartsch [2] (VII, 56), tient un oiseau sur le doigt; il en est de même dans l'estampe de la *Vierge au singe* de cet artiste; sa *Vierge à la treille* montre également un oiseau qui repose sur un châssis [3].

S. à Bolswert a gravé d'après Rubens et Corneille Cort, d'après Frédéric Baroccio, des Vierges dites *à l'oiseau;* on cite encore la *Vierge au hibou*, d'Albert Durer, la *Sainte famille au pigeon*, de Sébastien Bourdon et de Pierre Van Schuppen; la *Vierge au perroquet*, par S. à Bolswert, d'après Érasme Quillin, etc.

J'ai dit tout à l'heure une colombe, peut-être que d'autres esthétistes soutiendront que c'est une de ces perdrix apprivoisées qu'on rencontre, comme accessoire, autour de plusieurs saintes familles, de quelques saints Jérômes et dans d'autres tableaux religieux, notamment dans les représentations de l'évangéliste saint Jean, par un motif qu'expose mistress Jameson, en traitant de la *légende dorée des artistes* [4].

A la gauche de la mère du Sauveur, et toujours sur le même plan,

[1] *La légende dorée*, par Jacques de Voragine, trad. du latin par M. G.-B. (Gustave Brunet, de Bordeaux). Paris, 1825, II, 207. Voy. l'estampe d'A. Durer: le martyre de sainte Catherine. Bartsch, VII, 141, n° 120.

[2] Bartsch, *le peintre graveur*, VII, 56, n° 37.

[3] *Ib.* 54, n° 34.

[4] Saint Jean avait, dit-on, une perdrix apprivoisée qu'il aimait beaucoup, et dont il s'amusait à compléter l'éducation. Certain chasseur venant à passer devant lui, son arc et ses flèches à la main, manifesta une surprise railleuse à l'aspect d'un homme si vénérable, occupé d'une manière aussi futile. Pour toute réponse, le grand apôtre lui demanda s'il tenait son arc toujours tendu. — « Ce serait, lui dit l'autre, le vrai moyen de le mettre bientôt hors d'usage. » — « Par la même raison que vous détendez votre arc, reprit alors saint Jean, je détends, moi, ma pensée. » Il est superflu de remarquer que cette anecdote est renouvelée de l'antiquité païenne, et que les faiseurs d'apologues s'en sont emparés. Voy. l'*Athenæum*, de Londres, et la *Revue Britannique*, éd. de Bruxelles, avril 1845, page 396.

est sainte Barbe, portant sur ses genoux une représentation en petit de la tour dans laquelle son père Dioscore l'enferma, afin que nul homme ne la pût voir [1].

Une sainte Barbe, gravée sur bois par Durer, a cette tour vis-à-vis d'elle [2].

Sur le premier plan, à droite, sainte Dorothée assise, tient d'une main une fleur et de l'autre une corbeille remplie de fruits, attributs de cette sainte dont nos horticulteurs célèbrent la fête avec zèle, et que n'oublient pas de lui donner dans leurs gravures Th. de Leu, Adrien Collaert, Sadeler d'après Martin Devos, Corneille Galle d'après Sébastien Vrancx, Matheus et Moncornet. C'étaient, en effet, les fruits et les fleurs, qu'en allant au supplice, elle envoya à l'incrédule Théophile, qui lui avait demandé en raillant des fleurs et des fruits du jardin de ce divin époux qu'elle rejoignait, disait-elle, avec tant d'allégresse [3].

A gauche, sainte Marguerite d'Antioche est reconnaissable au dragon dont elle triompha [4] et de la tête duquel elle tira un escarboucle ou rubis qui rappelait son nom. Elle tient une croix, parce qu'en traçant le signe du salut, elle mit le monstre en fuite, et un livre, le *code sacré des vérités* pour lesquelles elle mourut.

Raphaël peignit pour François Ier, ou peut-être pour Marguerite de Valois, sa sœur, une sainte Marguerite qui fut longtemps placée dans la chapelle de Fontainebleau, et qu'on ne connaît plus que par plusieurs gravures où la sainte est debout, une palme à la main, à côté d'un monstre énorme la gueule ouverte.

[1] *La légende dorée*, II, 296.

[2] Je ne vois point que Bartsch en ait fait mention. Cette sainte est assise, la couronne en tête, sur un siége à l'antique. Un calice au-dessus duquel plane une hostie, est entre ses mains. Format in-fol.

Nous pensons que la sainte donnée par M. le comte Léon de La Borde pour une sainte Catherine, est une sainte Barbe, page 17 des *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg*, 1840, grand in-8°.

[3] A. Butler, *Vies des Pères, des Martyrs et des autres principaux saints*. Paris, 1783, in-8°, II, 107.

[4] *La légende dorée*, I, 153. Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*, page 145. A. Welby Pugin, *Glossary of ecclesiastical ornament*. London, 1844, in-4°, page 114.

La Vierge, sainte Catherine, sainte Barbe et sainte Dorothée portent un manteau sur leurs tuniques; sainte Marguerite n'a qu'une robe serrée à la taille par une ceinture.

Toutes les têtes sont nimbées, mais le nimbe de l'enfant Jésus est seul crucifère, cette sorte d'ornement étant réservée à la divinité [1].

La Vierge porte une couronne impériale surmontée d'une croix pommelée, sainte Catherine une couronne de reine, sainte Dorothée une couronne de fleurs.

Virginum imaginibus, dit Molanus [2] *coronam ex floribus consertam imponimus, quia et virginitatis est florem carpere et ex eo favum et mel componere, de quo dicitur :* Favus distillans labia tua, sponsa; mel et lac sub lingua tua. *Cyprianus etiam virginitatem ipsam florem appellat in tractatu ad Demetrianum.*

Les cheveux de la Vierge sont relevés, ceux des saintes flottent, mais avec raideur, sur leurs épaules; quatre légendes dans des banderoles offrent les noms de celles-ci, en caractères gothiques assez mal formés : *Sta Katerina, Sta Barbara, Sta Theorettisa, Sta Margareta.* La forme *Theorettisa* pour Dorothée est singulière.

La palissade est fermée par une barrière, et en dehors, vers la gauche, on aperçoit un lapin.

Cette particularité n'est pas indifférente, car un lapin se remarque aussi dans le saint Christophe, mais ici il se laisse voir en entier, tandis que dans la gravure du saint Christophe il est presque entièrement caché dans son terrier.

Ce signe est-il emblématique ou parlant, fait-il allusion au nom du graveur qui a pu s'appeler *Lampraes, Lampreel, Conyn* [3]; sa rencontre dans les deux plus anciennes gravures connues, décèle-t-elle entre ces deux pièces un lien de parenté? On est réduit à des conjectures.

Nous pensons plutôt que ce lapin n'est qu'un caprice de l'artiste.

[1] Didron, *Iconographie chrétienne.* Paris, 1843, in-4°, page 32.

[2] IV, 31.

[3] M. Sasbout, *Dictionnaire françois-flameng.* Anvers, 1583, in-4°.

Dans une sainte famille gravée sur bois par A. Durer, *trois lapins* se jouent aux pieds de la Vierge [1].

Dans celle des fresques de Raphaël, où Dieu présente Ève à Adam, près de celui-ci est un lapin blanc, mais c'est l'emblème de la génération [2].

Une Vierge de Titien est connue des amateurs sous le nom de *Vierge au lapin.*

Si l'on soutenait que notre graveur a esquissé un lièvre et non pas un lapin, alors l'allusion au nom personnel, si elle existait, aboutirait à quelque vocable pareil à *Dehase.*

Si l'on s'en tient à un caprice de dessinateur, peu importe qu'un lapin ou un lièvre soit jeté parmi les accessoires de la composition.

C'est sur la première traverse de la barrière voisine de l'animal, qu'est l'inscription capitale, le signe sacramentel et distinctif de l'estampe, le millésime de MCCCCXVIII, et il y est d'une manière nette, précise, incontestable.

Que l'on s'arme de la loupe la plus grossissante, que l'œil perce à travers la trame du papier, on n'apercevra aucun signe de falsification. D'ailleurs la falsification était impossible, puisque l'image nous est arrivée directement du coffre expulsé des archives de Malines. Elle n'a été que quelques jours en la possession d'abord d'un cabaretier qui n'avait aucune idée d'art ni de gravure, ensuite de M. l'architecte de Noter, dont la probité exclut tout soupçon de fraude et de tromperie, et dont le caractère n'admet pas la supposition d'une plaisanterie qui, sans être incompatible avec la probité, devrait être bannie de la bonne compagnie et particulièrement du monde scientifique où elle peut jeter le trouble et le désordre [3].

[1] Bartsch, *Le peintre graveur*, VII, 136, n° 102.

[2] *Les loges de Raphaël, gravées par J.-C. de Meulemeester, et accompagnées d'un texte par le baron de Reiffenberg.* Brux. et Paris, 1845, format atl., 2e loge, VIe tableau, 2e sujet.

[3] Il existe, on le sait, des ateliers de contrefaçon artistique en plein exercice, et l'on assure qu'il y a à Cambrai une fabrique de médailles et de pièces *anciennes*. D'autre part, plus d'un homme d'esprit s'est donné et se donne même chaque jour le malin plaisir de tromper des personnes dont la pénétration était incontestable. On nous dispensera de citer des noms propres. M. N. Cornelissen,

La partie inférieure qui a été déchirée ou réduite en poussière, contenait peut-être une inscription analogue à celle du saint Christophe. Heureusement *l'année* est restée intacte. Quelqu'un qui n'avait pas vu notre Vierge, a écrit dans les journaux que le millésime ne signifie rien, attendu que deux ou trois dates mises à des productions typographiques du XV[e] siècle sont vicieuses. En ce cas pourquoi respecter la date du saint Christophe? Généraliser ainsi une rare exception, est-ce raisonner en toute rigueur, et sommes-nous en droit, pour quelques fautes de date évidentes, de rejeter toutes les dates apposées sur les livres qu'on est convenu d'appeler *incunabula?* A quoi se réduirait dans ce cas la bibliographie, et passant plus avant, appliquant le même scepticisme aux monuments différents des livres, aux médailles, aux inscriptions lapidaires, aux manuscrits, etc., que deviendraient la chronologie, l'histoire, le peu, en un mot, que nous savons?

On objectera : cette gravure est la copie d'un tableau, et la date est celle de la peinture, non de son imitation postérieure. D'abord il n'y a dans cette observation qu'une simple hypothèse; ensuite, si l'on rencontre des dates dans quelques tableaux du XV[e] siècle, elles sont ordinairement sur des portraits et non sur des sujets d'histoire. Et puis pourquoi la copie aurait-elle été si loin? N'est-ce pas raisonner à la manière de M. Sotzmann?

Notre estampe est bien de l'an 1418. Si l'exécution nous en paraît supérieure à celle du saint Christophe, cela n'implique nullement contre son antériorité. Nulle part on n'aperçoit dans les arts une progression non interrompue, et il arrive quelquefois que les premiers essais l'emportent sur ceux qui les suivent.

La complication du dessin semblera peut-être aussi peu convenir à un début, mais tout porte à croire que notre estampe avait été précédée de nombreuses tentatives.

Au surplus n'en exagérons pas le mérite : ce qui nous y frappe da-

dans le rapport qu'il a lu à l'académie, sur ce mémoire, dont il a été un des examinateurs, a raconté à ce sujet une piquante anecdote, où il figure lui-même, et où il a mis cette bonhomie assaisonnée et légèrement sarcastique qui lui donne tant d'originalité.

vantage c'est l'ordonnance, mais il y avait alors quantité de peintures remarquables qui pouvaient servir de modèles. Supposez, par exemple, que le tableau si célèbre du triomphe de l'Agneau par les frères Van Eyck, tableau resté à St-Bavon, tristement dépouillé de ses magnifiques volets, au lieu d'être une peinture, soit une *gravure au trait*, dira-t-on que la richesse de la disposition et les qualités du dessin sont des arguments contre son âge, qu'on rapporte à l'année 1420[1].

Les grotesques images qu'on vend de nos jours sur nos places publiques, n'apprendront rien plus tard sur le talent des Keyser, des Gallait, des Wappers. Nous ne voulons donc pas conclure de notre estampe à l'école flamande de peinture de ce temps, mais au contraire l'expliquer par cette école de peinture; car au moyen âge il y avait moins de séparation entre les artistes, l'aristocratie de talent était moins tranchante, et l'art se faisait passage dans une foule d'objets qu'il dédaigne aujourd'hui.

La Vierge de 1418 est un reflet de l'école de peinture qui régnait aux Pays-Bas au commencement du XVe siècle. Qu'on la compare seulement avec les manuscrits de la bibliothèque royale, copiés, *illustrés* pour les comtes de Flandre, pour les ducs de Brabant et de Bourgogne, et l'on s'en convaincra aisément [2].

Airs de tête placides et monotones, formes grêles et pauvres, poses raides et pénibles quoique sans affectation, draperies empesées, costumes, accessoires, tout est identique.

Cette école et celle de Cologne n'en faisaient pour ainsi dire qu'une seule.

[1] On en peut juger à ce point de vue, puisque la partie supérieure et quelques détails ont été gravés au trait par M. Onghena, pour le *Messager des sciences et des arts*. Gand, 1824, pp. 209-215, et la partie inférieure, *ibid.*, 1825, p. 155. La partie supérieure, gravée de même, se trouve seule dans le voyage de M. J.-D. Passavant : *Kunstreise durch England und Belgien*. Frankf., 1833, in-8°, p. 373. — Sur ce chef-d'œuvre voir, indépendamment du *Messager*, Johanna Schopenhauer, *Johann Von Eyck und seine Nachfolger*. Frankf., 1822, I, 53 et suiv. G.-F. Waagen, *Ueber Hubertus und Johannes Van Eyck*. Breslau, 1822, pp. 211-252.

[2] Sur ces manuscrits consulter Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. Bruxelles, 1845, I, 343 et suiv.

A la chute de l'empire romain, au milieu des ruines amoncelées par les barbares et des profanations non moins fatales de l'ignorance et de la superstition, l'art n'eut de refuge qu'à Byzance; art grossier et faux, mais aidé cependant de quelques traditions et de procédés techniques qu'on ne connaissait pas ailleurs.

La religion empêcha sa destruction totale. De cette heure en effet le christianisme éprouva le besoin de parler à l'âme et aux sens, et de rendre ses dogmes pour ainsi dire visibles dans les formes de son culte. La partie morale et divine appelait l'art à l'idéal, au surnaturel, sa partie historique lui offrait une variété de sujets et de caractères bien propre à inspirer l'imagination.

Il existait à Byzance, et il existe encore en Grèce et dans l'église grecque de Russie [1], une fabrique centrale d'images où l'on suivait le système de l'ancien paganisme grec et égyptien, c'est-à-dire que les représentations du Christ et des saints étaient assujetties à un type convenu dont on ne s'écartait jamais, de peur d'affaiblir la vénération des fidèles, et de les induire en erreur en leur faisant prendre un personnage pour un autre. Il en résultait pour l'art, quelle que fût son imperfection, un principe qui devait porter ses fruits plus tard, celui de l'individualité.

Ces images se répandaient dans l'Occident, où seules elles passaient pour authentiques, et quand on s'avisa de les copier, on adopta en même temps une autre règle qu'on y appliquait constamment, et qui était un souvenir des chefs-d'œuvre antiques, la symétrie dans l'ordonnance, mais symétrie que le génie oriental avait rendue sèche, raide, pédantesque.

En voyant les anciennes peintures en compartiments, séparées par quelques ornements d'architecture, on est porté à croire que, dans l'origine, elles ont été calquées sur des figures sculptées, qui étaient

[1] Voy. *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes*, par M. Didron....., *trad. du manuscrit byzantin* LE GUIDE DE LA PEINTURE, par le docteur Paul Durand. Paris, imprimerie royale, 1845, in-8°.

encadrées dans des édifices, et que sans doute la dévotion publique avait consacrées jadis.

L'imitation de la nature n'était pour rien dans ces ébauches : au contraire elles décèlent, à s'en tenir à l'expression des physionomies, le désir de s'élever au-dessus de l'humanité.

Les peintres de Cologne, les peintres belges, travaillèrent sur ces modèles : ils en prirent les fonds d'or qui figuraient la gloire céleste, mais qui amortissaient l'éclat des couleurs et rendaient impossible l'étude de la nature extérieure ; ils continuèrent à chercher une disposition régulière et à personnifier les figures, mais s'ils s'appliquèrent à faire du visage le miroir des sentiments de l'âme, ils négligèrent l'anatomie du corps.

L'ascétisme chrétien était d'accord avec leur système : ce qui est spirituel, impérissable dans l'homme, élément qui se traduit par les traits de la face, vaut seul qu'on y prête attention; le corps n'est qu'une misérable dépouille terrestre dont il ne faut s'occuper que pour la condamner à de rigoureuses mortifications.

Toutefois, l'impuissance se trahissait plutôt qu'une idée métaphysique. Insensiblement l'école de Cologne montra plus de savoir faire. Les têtes furent toujours la partie essentielle des tableaux : on y admire la diversité des expressions, le calme, la pureté, le détachement des choses d'ici-bas, la beauté même et la grâce; cependant le dessin du corps humain est moins incorrect, les draperies le recouvrent avec une adresse relative ; les sujets se compliquent, la symétrie perd de son despotisme, les fonds d'or cèdent la place à des intérieurs, à des paysages qui sont un vrai progrès, quoiqu'ils manquent de perspective; le champ de l'imitation s'agrandit; les couleurs encore sans harmonie ne forment point de bigarrure et plaisent par la lumière et la sérénité; enfin le soin minutieux des détails n'exclut pas la vigueur.

Selon toute apparence, des peintres belges furent les auteurs de ces perfectionnements. Wolfram d'Esschenbach, en écrivant son *Parcival,* au commencement du treizième siècle, dit qu'aucun peintre

de Cologne ou de *Maestricht* n'aurait pu peindre un guerrier semblable à un écuyer dont il trace le portrait :

Als uns dise aventuire gicht
Von Chölne noc von *Mastricht*
De chein scillere entwurf' en baz
Denn' als er ufem orse saz.

Giovanni Santi, père de Raphaël, dans un poëme où il célèbre le duc Federigo d'Urbin, et parle, en passant, de l'influence des maîtres flamands sur les peintres de cette cour, fait aussi allusion à leur manière [1] :

Chi serra (sarà) quel che possi el chier colore
Lucido e transparente de un rubino
Contrafar mai, o el suo vago splendore?
Chi è quel che possi el sol in sul mattino
Dipingere mai, o un spechiar dell' acque
Cum fronde e fior vicini allor confino,
Qual mai si excellente al mondo nacque;
Che un bianco giglio facci o fresca rosa,
Cun qual bel pur che la natura piacque?
El parangon se trova....

Oh! qui rendra jamais, rival heureux d'Apelle,
Le limpide rubis et sa vive étincelle;
Qui peindra le soleil sortant du sein des eaux,
Et sous l'ombrage frais le miroir des ruisseaux?
Quel mortel fut doué d'un si rare génie
Qu'il puisse marier la grâce à l'harmonie,
De la rose entr'ouverte imiter la pudeur,
Ou dresser un beau lis éclatant de blancheur,
En répandant partout sur sa chaude peinture
La sublime beauté qu'étale la nature?
Cette merveille existe....

Hemling et Jean Van Eyck fréquentèrent Cologne. Quand celui-ci

[1] M. Passavant a transcrit ces vers dans son excellente biographie de Raphaël. Leipzig, 1839, 2 vol. et un atlas : ouvrage infiniment supérieur à celui de M. de Quatremère.

eut rendu la peinture à l'huile possible sur panneau et sur toile, l'école flamande détrôna celle du Bas-Rhin et imposa ses lois à toute la Westphalie.

A l'auteur d'une si grande révolution appartenait le sceptre de l'art.

Dès lors le coloris unit à la force et à l'éclat, la transparence, le naturel, la durée; les couleurs, les teintes, les nuances s'harmonisèrent; le clair-obscur, par sa magie, produisit des effets inespérés, et la vérité anima la peinture, non pas cette vérité servile et matérialiste qui a la prétention de copier les choses en elles-mêmes, mais cette vérité poétique qui reproduit les impressions de l'intelligence et la manière dont un homme sensible et d'un esprit élevé est affecté par le spectacle de la nature.

Van Eyck et Hemling furent effectivement de grands poëtes, qui renfermaient la poésie dans les limites qui lui conviennent lorsqu'elle veut rendre ses créations perceptibles aux sens.

Après eux il s'établit diverses écoles; l'école flamande s'éloigna de l'idéal pour se rapprocher davantage de la réalité humaine. L'école hollandaise s'abaissa à la vulgarité des sujets et des formes; elle descendit de la divinité et de l'homme à la nature morte et inorganique, et les peintres du Haut-Rhin et de la Franconie, peu touchés de la grâce un peu molle des peintres de Cologne, moins amoureux de la beauté et de la noblesse, ambitionnèrent surtout la vigueur, fût-ce au prix de la sécheresse et de la dureté, souvent même de la charge. En général les écoles allemandes se laissèrent égarer par une mélancolie rêveuse et fantastique qui, plus propre à la poésie qu'à la peinture, peut émouvoir l'âme, mais blesse souvent les yeux [1].

Nous voilà fort loin de notre estampe et les siècles ont marché vite dans ces quelques lignes. Toutefois, il est clair que la peinture a agi sur la gravure son émule, et ici il se présente même un problème que je ne ferai qu'indiquer : l'emploi des couleurs à l'huile a-t-il conduit à l'encre grasse de la typographie, ou cette encre a-t-elle été une

[1] *Nouveaux souvenirs d'Allemagne, pèlerinage à Munich.* Bruxelles et Leipzig, 1845, I, 52-57.

transition à la peinture à l'huile? ou bien encore ces deux procédés sont-ils restés étrangers l'un à l'autre?

Pour revenir à notre sujet, nous terminerons par dire que la planche de 1418 rappelle l'époque des Van Eyck, autant que l'indigence des procédés peut permettre de comparer une taille peu soignée à une peinture finie, un contour à un tableau.

Ce n'est rien exagérer que d'ajouter qu'elle est actuellement le monument le plus précieux de l'art de la gravure, et qu'elle a pour nous autres Belges une valeur d'autant plus grande qu'elle est l'œuvre d'un de nos anciens *printers*.

On nous pardonnera d'éprouver quelque satisfaction pour avoir conservé au pays, malgré de sérieux obstacles, cette pièce unique et nationale.

Un connaisseur d'un tact très-fin, d'une critique extrêmement délicate, un amateur qui a beaucoup vu, beaucoup comparé, beaucoup réfléchi, un des écrivains le mieux au fait de ces sortes de questions d'origine qui reposent sur tant de minutieuses données [1], nous a exhorté à nous emparer du fait que nous venons d'exposer en détail et de le rattacher à d'autres pour revendiquer la découverte de l'im-

[1] M. le comte Léon de La Borde, lettre particulière; — le même : *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg.* Paris, 1840, grand in-4°; — le même : *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg,* Paris, 1840, grand in-4°. — *Haarlems regt op de eer der uitvinding der Boekdrukkunst gehandhaafd; of beknopt overzigt van den stand der zaak, vooral na het onderzoek van den Hr de Vries en de toelichtingen van de HH. Schinkel en Noordziek, door* A. Van L. Amsterd., 1843, in-8°. (Le droit de Harlem à l'invention de l'imprimerie maintenu ; ou aperçu de l'état de la question, surtout après les recherches de M. de Vries et les éclaircissements de MM. Schinkel et Noordziek.) — *Éclaircissements sur l'histoire de l'invention de l'imprimerie, contenant : lettre à M. A.-D. Schinkel, ou réponse à la notice de M. Guichard sur le* Speculum humanae salvationis. *Dissertation sur le nom de* Coster *et sur sa prétendue charge de sacristain; Recherches faites à l'occasion de la quatrième fête séculaire à Haarlem, en* 1823, par A. de Vries, docteur ès lettres, membre de l'Institut royal des Pays-Bas, trad. du hollandais par J.-J.-F. Noordziek, sous-bibliothécaire de la bibliothèque royale, à La Haye. La Haye, 1843, in-8°. — *Arguments des Allemands en faveur de leur prétention à l'invention de l'imprimerie, ou examen critique de l'ouvrage de M. A.-E. Umbreit :* Die Erfinding der Buchdruckerkunst, par A. de Vries, chevalier du lion néerlandais, trad. du hollandais par J.-J.-F. Noordziek, membre de la société de litt. à Leyde, faisant suite aux *Éclaircissements sur l'histoire de l'invention de l'imprimerie.* La Haye, 1843, in-8°. — *Bull. du bibl. belge*, II, 278, etc., etc., etc.

pression des premières gravures en relief et en creux, *qui appartient, si évidemment*, dit-il, *aux Pays-Bas, et dont l'imprimerie n'est que l'enfant obligé*. Cet homme distingué a trop bien présumé de nos forces, s'il ne s'est pas exagéré notre patriotisme. Sans doute nous serions fiers de restituer à la Belgique quelques-uns des titres de gloire qu'on lui conteste, mais ici, dans l'impossibilité de vider le procès, nous nous bornons à produire une des pièces qui peuvent aider le plus victorieusement les juges à prononcer.

Au surplus, ce que M. de La Borde nous conseille avec tant de courtoisie, personne mieux que lui ne saurait l'exécuter. Déjà il a tracé les grandes lignes de sa vaste histoire de la découverte de l'impression, et bientôt il va en publier la partie qui concerne les Pays-Bas. Qui plus que lui aura le droit de dire, quand il aura terminé ce beau travail : *Hic cestus artemque repono?*

FIN.

(Extrait du tome XIX des *Mémoires de l'academie royale des sciences de Bruxelles*.)

POST-SCRIPTUM.

M. le comte Léon de Laborde s'exprime ainsi, dans une de ses nombreuses et intéressantes publications sur l'art[1] : « La troisième épreuve » (du saint Christophe[2]) dont parle M. Duchesne est sans doute celle » que Murr prétend avoir vue à Vienne, chez M. de Birkenstock (*Memorabilia von der Stadt Nürnberg*); mais comme depuis ce temps » personne n'en a eu connaissance, il est fort probable que c'est une » erreur, et qu'il ne s'est réellement conservé que la seule épreuve de » lord Spencer. »

Nous avons adopté sans hésiter cette opinion, et l'hésitation n'était guère permise avec un littérateur d'un savoir si varié, d'un jugement si sûr, avec un voyageur qui a tout vu, tout compulsé. Cependant les plus habiles se trompent, l'étude des arts embrasse tant de détails, tant d'*infiniment petits*, que la vue la plus pénétrante ne peut pas toujours les discerner. La vérité est que le saint Christophe de M. de Birkenstock existe, malgré les doutes énoncés sur sa réalité: pour s'en

[1] *La plus ancienne gravure du cabinet des estampes de la bibliothèque royale est-elle ancienne?* Article extrait de l'*Artiste*, p. 1, note.

[2] En parlant des copies en tout ou en partie de ce monument célèbre, j'ai omis d'ajouter que l'inscription se trouve dans W. Savage, *Practical hints on decorative printing*. London, 1822, in-4°, p. 4.

assurer, il suffit d'une promenade à Francfort et d'y faire une visite à M. le baron de Blittersdorff, ministre de Bade près la Confédération germanique et le roi des Belges. C'est ce diplomate, d'un esprit si cultivé, d'une obligeance si aimable, qui nous a mis à même de rectifier l'erreur où l'on était tombé à l'égard du *second exemplaire* du saint Christophe, celui de la bibliothèque royale de Paris restant hors de cause.

La belle-mère de M. de Blittersdorff est fille unique, et par conséquent héritière universelle de M. de Birkenstock. Lors du décès de cet amateur distingué, qui avait réuni des collections considérables et précieuses en tous genres, sa fille en fit faire un choix pour son propre usage et vendre ensuite le reste. Ce cabinet d'estampes, ainsi épuré, se trouve encore maintenant en sa possession, et, pour donner une idée de son prix, nous dirons que deux des quarante-quatre portefeuilles dont il se compose, contenant la série presque complète des gravures de Marc Antoine, les meilleures épreuves, valent à eux seuls plus de 40,000 francs. Le catalogue de cette exquise collection a été rédigé par le conservateur du cabinet d'estampes du prince Albert de Saxe-Teschen, feu M. Rousseau, un des premiers connaisseurs en fait d'iconographie. De plus, il est bon de remarquer que M. de Birkenstock était intimement lié avec M. A. Bartsch, de sorte que sa collection a été formée sous les yeux et avec le concours des maîtres de la science iconologique.

Le saint Christophe dont a parlé De Murr (*Memorabilia von der Stadt Nürnberg*, p. 698), et dont il est loin de révoquer en doute l'authenticité, se trouve dans l'un des portefeuilles. Cette gravure est désignée, au catalogue, sous la rubrique : *Gravures en bois, par d'anciens maîtres anonymes*, de la manière suivante :

« Saint Christophe portant l'enfant Jésus au passage d'une rivière, » et se dirigeant vers le devant de la droite.

» Pièce originale, in-folio, du commencement de la gravure, de » 1423. Il en existe une copie fort trompeuse, mais d'une moderne » impression. »

Ainsi s'exprimait M. Rousseau. Il suffit d'avoir vu cette pièce inappréciable pour prononcer sur sa réalité. Si on la compare avec le *fac-simile* publié par M. Falkenstein, et que nous avons cité, on s'assurera qu'ils sont absolument identiques, à l'exception que la main de l'artiste est bien plus reconnaissable dans l'épreuve de M. de Brikenstock que dans la copie, qui n'a ni la même expression ni la même finesse.

Voilà donc jusqu'à présent deux exemplaires du saint Christophe dont l'existence est constatée. La Vierge de 1418 est encore unique. C'est un avantage de plus, indépendamment de la date. L'*Athenæum* de Londres, du 4 octobre 1845, n° 936, p. 965, a offert à ses lecteurs un *fac-simile* de cette gravure primitive, exécuté par M. Folkard, et l'administration du *Serapeum*, de Leipzig, a demandé l'autorisation de faire faire un nouveau tirage de la copie de M. Severeyns, pour le joindre à une traduction allemande de notre mémoire, confiée à M. A. Scheler. Cet empressement des juges compétents à répandre notre découverte [1], nous a imposé d'une manière plus rigoureuse la loi de ne laisser dans notre travail aucune assertion dont l'erreur nous serait démontrée. C'est d'ailleurs un parti que nous avons pris depuis longtemps, de nous corriger nous-même et de ne point invoquer pour nos fautes, le bénéfice du temps. La prescription est sans valeur pour la science [2].

[1] Voy. *Arguments des Allemands en faveur de leur prétention à l'invention de l'imprimerie*, par A. De Vries, traduit du hollandais par J.-J.-F. Noordziek. La Haye, 1845, in-8°, p. xix, note.

[2] La troisième partie du catalogue des estampes de feu M. Delbecq, consacrée en partie à l'école flamande, a paru; l'on y cherche vainement les estampes antérieures à la nôtre, dont voulait nous foudroyer un correspondant de l'*Émancipation*.



G. Severeyns, lith. & Sculp.



